《小宇宙》之《划船》的调性分析

李如春

[内 容 提 要] 本文采用传统调性分析与萨尔则的后申克式图表分析两种方法分析研究巴托克钢琴作品《小宇宙》之《划船》的调性与调性布局，对比两种分析方法得出的结果，探讨其中存在的主要问题。两种分析的结论既有相同之处，也存在不同的地方。通过两种分析结果的对比可以更清晰地认识作品的调性现象，深化对作品调性与调性布局的理性思考，能够使我们对音乐调性与结构的复杂关系进行多元阐释。

[关　键　词] 小宇宙/划船/调性/后申克式分析/巴托克
[内容类别词] 作曲技术理论

《小宇宙》(Microcosmos) 是匈牙利著名作曲家巴托克(Bela Bartok)创作的钢琴教程，也是蕴藏着丰富现代作曲技术的音乐文献，一直是作曲家、音乐理论家的重要研究对象。国内的研究者大多从宏观上分析其和声[1]、调性、调式[2]、复调[3]等音乐要素的特点，所以研究成果中缺少针对个别作品某一音乐构成参数完整的微观分析。

在音乐构成的诸要素当中，调性占据着基础性、关键性的位置，因此本文尝试采用传统调性分析与萨尔则的后申克式分析两种方法研究《划船》(Boating,《小宇宙》中第 125 首作品)的调性与调性布局。

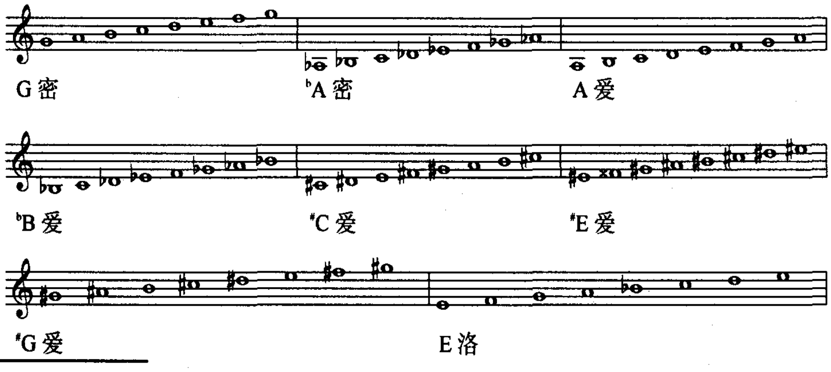
一般说来，通过传统的调性分析方法可以使我们获得对作品"前景"的认识，但难以判断其"背景" [4]的深层价值；如果运用"萨尔则的后申克式图表分析 (Salzer's Post-Schenkerian Graphical Analysis)"[5]的方法对作品的调性进行研究，则能够清楚地看到作品"背景"的深层意义。采用两种分析方法研究同一作品，可以取长补短，结合两种分析技术的优势；对比研究两种分析视角所得出的结果，探讨其中主要的异同之处，能够更全面地认识作品的调性现象与本质。

采用传统调性分析方法研究《划船》的调性

《划船》采用了再现三段体完成，基本曲式结构大致如下：

a	b	a_1
(1~14)	(15~34)	(35~47)

该作品所采用的调性可被看作 "旋律调性" [6]。音乐为双调性的构思设计，并采用了三种中古调式：一、密克索利第亚(以下简称"密")；二、爱奥尼亚(以下简称"爱")；三、洛克利亚(以下简称"洛")，变化比较复杂。《划船》所采用的调式音阶分别为：



作者简介：李如春(1974~)，中央音乐学院作曲系 2004 博士在读。

万方数据

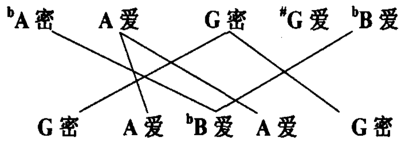
《划船》的调性、调式布局图表[7]如下：

<table>
<tr><td>小节</td><td>3-14</td><td colspan="2">15-28</td><td>24-28</td><td>28</td><td>29</td><td colspan="2">30-34</td><td colspan="3">36-47</td></tr>
<tr><td>右手调性</td><td>♭A 密</td><td colspan="2">A 爱</td><td>G 密
A 爱</td><td>♯C 爱</td><td>♯E 爱</td><td colspan="2">♯G 爱</td><td colspan="3">♭B 爱</td></tr>
<tr><td>小节</td><td>1-14</td><td>15-21</td><td colspan="2">22-27</td><td colspan="3">28-34</td><td colspan="2">35-40</td><td>41-42</td><td>43-47</td></tr>
<tr><td>左手调性</td><td>G 密</td><td>A 爱</td><td colspan="2">♭B 爱</td><td colspan="3">A 爱</td><td colspan="2">G 密</td><td>E 洛</td><td>G 密</td></tr>
</table>

通过这个调性、调式变化的图表，能够看到作品以G密、♭A密双重调性开始，为半音调性关系；用G密、♭B爱结束“双重调式”和“双重调性”[8]。左手声部有调式、调性的准确再现，右手的♭A密与♭B爱是同音列调式，可以看作变化的调再现。

作品中间部分调性的转换较为频繁，有展开性的特征。两个声部横向的调性运动主要以二度为基础，纵向的调性关系以二度、三度叠置。

另外值得注意的是两个声部的主要调性有一个相互交织的关系，如图所示：



由于♭A密与♭B爱是同音列调式，作品的材料相同，只是落音不同，因此把它们看作广义的一致。这样上下两层的主要调性形成三个三角交叉，沟通了双重调性叠置的强烈对比，使它们有机地统一起来。

分析了作品使用的调式、调性，再来观察作品调转换的手法，这其中有调的对置、离调，也有通过共同音或音组(和弦)的转调和模进转调的方式。

1、调的对置手法出现在21~22小节的左手声部，从A爱后对置出现小二度调性♭B爱，同样的方法也用在了♭B爱转回A爱，见乐谱27~28小节。

2、离调的情况出现在40~41小节，G密的背景下导入了♭b这个音，使41、42小节表现了E洛的调性，随后音乐又回到G密。

3、通过共同音或音组(四度叠置和弦)的转调有两种情况，一是使用本声部的共同音组转调，如28小节A爱到♯C爱的转调，B、E、A是两调的共同音组(四度叠置和弦)，通过它们进行转调十分顺畅。二是使用另一声部共同音组(和弦)的转调，如14、15小节右手声部♭A密到A爱的转调把左手声部的C、F作为共同音。

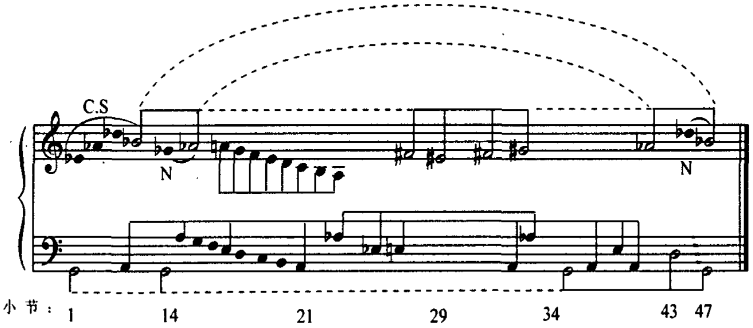
4、模进转调可见乐谱的28~30小节，♯C爱、♯E爱、♯G爱是连续三度的转调，♯E爱模进了♯C爱的三音组，♯G爱则模进了♯C爱的六音组。

作品开始部分陈述、巩固调性，中间部分积极展开，结束部分收拢、回归，调性布局与曲式功能协调一致，因此，调性布局的结构功能十分明显。

通过以上传统的调性分析方法，我们了解了作品所采用的调式、调性，调性转换的技法，双调性的设计安排，调性前景布局以及调性与结构的表层关系，但却无法发现作品深层的调性内涵和背景结构。下面本文将运用萨尔则的后申克式图表分析方法对《划船》的调性进行另一角度的分析。

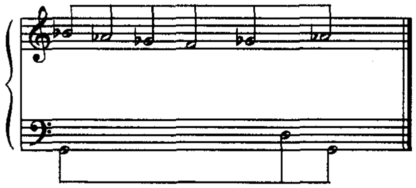
采用萨尔则的后申克式图表分析研究《划船》的调性

《划船》的中景图表：



万方数据

《划船》的背景图表：



两个图表显示了作品清晰的调性、调性布局以及调性与曲式结构深层的关系：

1、低声部是G、D、G的功能跳进，G为基本调性，控制着作品的结构低音(Fundamental Structure)。

2、高声部是♭B、♭A、♯F(♭G)、♯E(F)、♭A、♭B基本线条(Fundamental Line)弧线型的运动，高声部♭B为基本调性，与低声部的G调性构成小三度双重调性关系。线条的起点与终点是主音，最低点是属音♯E(F)，最低点在作品的29小节，正是结构的"黄金分割点"(29/47=0.617)。与兰德卫分析巴托克作品的结论相吻合。

3、内声部下方存在A、E、A主、属、主的贯穿，上方有片段A调的8-7-6-5-4-3-2-1进出内声部的运动，此为左手的八度模仿。21~34小节有♭A、♭E、♭A运动。这两个调补充了G的下属功能(A是二级调、♭A是G的那不勒斯调)，它们出现在音乐最具展开性的部位，对音乐的发展与对比有重要意义。

通过图表分析，我们能够认清作品的深层调性内涵、背景结构以及调性与音乐发展、调性与结构潜在的相互关系，使我们对《划船》调性现象的认识进一步深化。

从传统的调性分析角度研究作品可以让我们理解其调式、调性的前景布局、转调的技法以及调性与结构的某些表层关系。而通过萨尔则的后申克式图表分析，我们则能够进一步认识作品的深层调性内涵、背景结构以及调性与曲式结构潜在的相互关系。本文采用两种方法分析了巴托克《小宇宙》中的《划船》，如前文分析中显示的一样，两种方法分析的结果有相同或相似之处，更有一些本质的不同，下面将两种分析得到的结果进行一些比较：

相同或相似之处：

1、两者分析结果都承认作品的双调性存在，那即是低声部的基本调性为G，高声部的基本调性为♭B。

2、两种分析结果都可以看到作品的调性布局与曲式功能相互协调。

不同之处：

1、传统调性分析的结果显示作品有调性、调式的转换，不论在左手声部还是在右手声部；而萨尔则的后申克式图表分析结果显示，音乐的背景中，左手和右手声部各只有一个调性，传统调性分析所得到的调性变化，都是前景的现象或是内声部的运动。

2、传统的调性分析的结果与传统的三部性曲式结构相协调；而萨尔则的后申克式图表分析结果显示作品的结构为"一部型式"，[9]与申克的结构理论一致。

3、传统调性分析重视调式的作用，而萨尔则的后申克式图表分析将调式现象纳入前景思考。中景和背景图表中难以体现调式这一音乐要素的价值。

从不同视角运用两种分析方法观察、解读同一音乐作品的调性，丰富了我们对作品中调性、调性布局的认识，能够使我们对音乐调性与结构复杂关系进行多元阐释，可以深化我们对音乐的理性思考。在进行音乐分析时我们可以不拘泥于一种角度和方法，而应该恰当运用不同理论、不同分析技术手段从不同的角度研究音乐作品，以求得对音乐更全面的理解和认识。

注 释：

[1]桑桐《巴托克<小宇宙>中的和声形态》,《音乐研究》1994年第1期。

[2]桑桐《巴托克<小宇宙>中双调式、复合调式与双调性乐曲分析(上)》,《音乐艺术》1993年第4期;张志海,《空间立体化调思维——巴托克<小宇宙>调性呈示方式梳理》,《黄钟》.2001年第2期。

[3]黄洛华《从<小宇宙>看巴托克的复调思维与复调手法》,《星海音乐学院学报》1994年。

[4]〔奥〕申克(Heinrich Schenker)《自由作曲》(Free Composition),陈世宾译,人民音乐出版社1997版,61页。

[5]姚恒璐《萨尔则的的后申克式分析》,《.黄钟》1997年第4期,42~49页。

[6]〔奥〕鲁道夫·雷蒂(Rudolph reti)《调性 无调性 泛调性》,郑英烈译,人民音乐出版社1992年版,16~19页。

[7]判断调性根据主音的优势,属音与属和弦的支持以及音阶的使用等方法,24~28小节的右手声部实际是同音列调式交替。

[8]季家锦《20世纪西方作曲技法》,华乐出版社2000第1版,173~191页。

[9]"一部形式"采用于苏贤著《申克音乐分析理论概要》中的概念,也就是申克关于调性的概念。于苏贤《申克音乐分析理论概要》,人民音乐出版社1993年版,211页。

参考文献：

[1]姚恒璐.现代音乐分析方法教程.湖南文艺出版社,2003,1

[2]于苏贤.申克音乐分析理论概要.人民音乐出版社,1993,1

[3]姚恒璐.20世纪作曲技法分析.上海音乐出版社,2000,1

[4]〔匈〕艾尔诺·兰德卫著.巴托克的曲式与和声.肖淑娴译.音乐译丛(第一辑),1979(1)

[5]杨儒怀.音乐的分析与创作.人民音乐出版社,1995,1

[6]萧冷.西方现代音乐中的多调性技巧.音乐艺术,1999(3)

(编辑 高 倩)

万方数据